

『フランス演劇再建試案』から『演劇作法』へ

浅谷真弓

はじめに

『フランス演劇再建試案』に与えられる評価は『演劇作法』の精神のマニフェストである。『試案』で提唱された改革案を実践するための指導書がすなわち『作法』である、と。¹⁾執筆時期や精神のありようはともかく、評価の基準はあくまで『作法』にあつて、『試案』にはなく、常識的に考えて、『作法』なしに『試案』は論じられない。だから実際に『試案』を読むのは『作法』の目を通して、ということになる。『作法』だけが『試案』の存在意義を保証する、これを錯誤、転倒と呼べば、それもまたナイーブにすぎるだろう。ただ、『作法』の趣旨が劇作の実践的教科書であるために、そのマニフェストとしての『試案』の理念は演劇改革に傾かざるをえない。しかし、いまいちど『試案』を読み返してみるまでもなく、改革の発端は演劇自体の擁護にあつた。演劇というものの存在意義の確定、擁護を目的としてはじめて改革が問題にされる。何のための改革なのか、そんなことはわかりきった話ではないか、と思われるだろう。そのわかりきったところから改めて二著を読み直すとき、彼の演劇擁護論のもつ独特の論理展開があらわになる。その最初の敵は厳格なキリスト教徒、そして味方も、また。

I. コンシリア・エヴァンゲリカ

知つての通り、『作法』には特別な序文がない。²⁾第1部第1章が序文に代えてあるのみだ。そこでの主張は、大まかに言って、スペクタクル、舞台芸術が国威発揚、ひいては公民の教育に重要な役割を果す、ということである。著者は何故そんなことを言わなければならなかつたのか、しかも、あえて序文の資格を付与せずに。教科書の読み手はこれで十分に説得される。だが、それにしてはいやに挑戦的な筆遣いは、もう一方のメッセージの宛て先人である論敵の存在を意識して余りある。その相手は、ここでただ一度だけ文面に現れ、残虐な古代のスペクタクルを捨てるに至つた主要原因と規定される。曰く、理性も時の荒廃に手を貸し、一部の古代のスペクタクルの廃絶に何がしかかかわつた。人と人との殺し合い、あるいは猛獣との戦いが今日まで伝わらないのは、福音書がキリストの愛の基本として説く思いやりの心に背くからである³⁾、と。こうして理性と福音書は並列されるが、前者の扱いはまだごく控え目である。自らもカトリックの聖職者を示す称号を添えて名前を名乗つた彼が福音書をもって愛や思いやりを語つたからといって殊更にとりあげる必要はないかもしれない。それどころか、もっと積極的に語つていいはずだ。ストレートにこう言えば良かったのだ、キリストの愛を無知な人々に教えてやるには演劇を使えばいい。墮

落したとはいえ、過去に聖史劇、受難劇という実例がちゃんとあるのだから、簡単だろう。先人の過ちを繰り返さず、少し手直しをして、福音書の意図を正確に反映するように改革する。

問題はそうできなかった状況の複雑さにある。この場面で推測できる適当な理由は、論敵を名指しせず、同じ土俵に立って正面から論駁しない極めて政治的な事情があった、ということだ。同じ教会に属しながら、著者が名目上の執筆依頼者であるリシュリューから受けた圧力は、キリスト教の神の大義を振りかざして勢力を拡大する教会との対立を意味していた。現に今そこに存在している人々を信者とするか、臣民とするか。⁴⁾精神的な指導の主導権を握るのは、カトリック教会か国家理性か。主導権争いの渦中で、教会側が犠牲の山羊に選んだのが、墮落の極致にあつて、いや、まさにそれだからこそ、大衆を引き付けてやまないメディアである演劇であつたでしょう。ならば、である。演劇愛好家にして名のみとしても聖職者である著者こそ、敵を知り、己を知ったこの戦いの最適任者にちがいない。

そこで、半ば意図的であろう、改革の具体的な教科書から除かれた序文を『フランス演劇の再建試案』に読めば、著者と依頼者との利害の一致がいかなるものか、うかがわれる。著者は演劇の擁護のためには、教会の論理より国家理性を有効な武器とみなし、依頼者は国家理性の実現のためにこのメディアを活用しようとした。少なくとも著者は依頼者にそう約束する。『試案』が指摘する演劇発展の阻害要因⁵⁾は、一読、そのまま教会側の演劇批判を要約するものだが、ジャンルの質自体とそれを取り巻くモラルがきつく絡み合っていることに気付く。まったく、メディアがメッセージ、である。

第一、観劇はキリスト教の教義に反するという一般の認識

第二、俳優の職業を公に営む者に法律が指弾した不道徳

第六、観客の無秩序

これら三点がモラルに関する部分で、残りが『作法』で主要問題とされ、そのいちいちに解答が与えられるであろう、ジャンルの技術の愚劣さに割り当てられる。

第三、上演に見出される欠点と欠陥

第四、作品の優劣とかかわりなく上演される拙劣な詩

第五、劣悪な装飾

ジャンルの技術論はひとまず置いて、モラルに焦点を合わせてみよう。『試案』が教会側の批判にダイレクトに応える、第一の点が最も重要と思われる。先にも述べたとおり、政治的事情によって著者が依頼者に約束する舞台の存在理由は、主に、公民の教育機関として観客すなわち演劇を取り巻く大多数である一般大衆の精神指導を一手に引き受けることにある。『試案』は教会側の批判を次のように集約して、その資格を主張する。彼によれば、批判は的外れな過去の過ちに対するものにすぎないことになる。すなわち、古代の教父たちはキリスト教徒に演劇を禁じたが、その第一の理由は、演劇の上演が古くは宗教行事であり、偽神崇拜の一部をなしていたためである。しかし、今や異教に関するこの理由は消滅している。演劇は快い娯楽に過ぎず、もはや偶像を称える不道徳な儀式ではないからであり、むしろ演劇に

よって公衆を教化することは必要なことである、⁶⁾と。この線に沿って『作法』に現れる古代の演劇についての記述を見直さなければならないだろう。多くは自説の合理性を裏付け、権威付けようとして引かれるのだが、それによって批判をかわすことは忘れられていない。

では改めて『作法』の反論を拾いあげてみると、どうであろう。偶像崇拜については主に、演劇の起源がバックス信仰にあることを述べる、努めて客観的たろうとする態度に終始する。歴史的事実と認定された、少なくとも著者がそうであると承認している説明が行われている。起源の古さはいかがわしさと永遠の過去による保証⁷⁾との両極を提示して、彼の考える当代の、理想の演劇がいかに優れているかを証明してくれるはずである。例えば、第3部第2章で、作品とはコロスの歌い踊ったバックス賛歌にほかならず、その賛歌に、エペイソディオンの名の下に後に悲劇となる美しい物語とともに挿入されたのである⁸⁾、と言う。次いで、同第3章に、悲劇は長年月の間ただバックスに捧げて歌い踊る異教徒の頌歌でしかなかったこと⁹⁾、にはじまるテスピス、アイスキュロス、ソフォクレスまでの登場人物数の変遷史があり、やがて第4章の「コロスについて」¹⁰⁾で既に存在しないそれが悲劇の根源、本質の根源として規定される。冒頭、悲劇は起源においてバックスを讃えてコロスが歌い踊った聖歌にすぎなかった、と再確認され、この表現は第6章の、悲劇の淵源では、コロスはバックスに捧げられる讃歌にすぎなかった悲劇そのものを構成していたが、という一文につなげられる。ただ、ここまででは、そのような賛歌が一部となるようなバックス信仰の全容、当代の倫理基準を侵す具体的事例は述べられない。カトリックの枠に照らし、異教の、バックスの、とすれば、言わずもがな、説明不要であつたらう。未熟で野蛮な起源をもつ古代の演劇がどのような紆余曲折を経て古典主義の模範となりえるかはまた別の問題だが、アリストテレスの信奉者なら当然想定可能な発展段階をそこへ置くことは簡単な話で、あくまで萌芽、可能態でしかない出発点には、いかがわしさは十分許される。諸悪の根源を誰も知らない遠い過去に押し込め、責任の一切を負わせて退場願うには、むしろいかがわしくなければならないだろう。その意味では、著者は言われるところの古典古代がまさしく古典主義の発明品であることに極めて自覚的であつた、あるいはその理論上の発明の一端を担った自負を感じていたと言える。

第一に標的とされる根源にまつわる悪は過去のものとしてこのように決着する。だが、当面の問題である風俗素乱の責任はまだ拭い去られない。その悪の系譜は起源を引きずったままの演技者を通して当代に至るまで連綿と続く。教父らがキリスト教徒に観劇を禁じた第二の理由、つまり、ミモス、パントミモス、軽業師、大道芸人が語り演じる不道徳¹¹⁾は生き残るのである。彼らは、ディオニュソス讃歌、バックス祭、イシファルス、プリアペ、他のバックス信仰に特有の恥ずべき上演を生業として、演劇はその創始者としてバックスに、そしてその伴侶のウェニユスに捧げられていた、と言う。反論はこうである、確かに、リシュリユーの尽力にも拘わらず、いまだに巷間の演劇、特に笑劇、下層民を対象とする作者が下品な話、悪しき例を舞台にあげている。枢機卿の御前同様、庶民の前でも演劇が汚れないものとなるまで、福音書の神聖さと良俗に反すると判断されてもいたしかたない。福音の勧告が振り分けられる、完全な者と不完全な者

に対する二重規範さえ、やがて撤廃されなければならないと言わんばかりだ。この譲歩は戦略的で、後段、第一の理由と同じ論法が採用され、あっさり却下となる。元々、ミモス役者、大道芸人と俳優はまったく別の職種に属す。不道德な行為は絶滅したジャンル、庶民の間でしか通用しない特異例である前者にしか見いだせない。事実、後者には市民権が与えられていた。フランス演劇の不幸はひとえに前者の末裔となった、選択の誤りに帰着する。もし、純粹悲劇と正しい俳優を受け継いでいたら、ちがった発展を遂げていたであろう。またもや過去の、今は存在しない、特異な例が悪の責任を負う。『作法』はそれを評して、ギリシア人やローマ人は遊女、放蕩息子、その忠実な奴隷、老人らが展開する悪徳の例を楽しみ、当代の庶民は喜劇や笑劇、卑猥な道化芝居に熱中する¹²⁾、と。従って、古代喜劇はしばしば自説の合理性を裏付ける材料であると同時に、グレサンプランス、レゾナブル、ピアンセアンスの優位を照射する、毀誉褒貶の対象として現れる。たとえば、著者が好んで引くテレンティウスとプラウトゥスに対する評価がある。ギリシア喜劇は大体において、アリストパネスは古喜劇および中喜劇の無秩序にすっかりはまりこんでいる¹³⁾と、ひとくりに片付けられる。一方、テレンティウスの規則性とプラウトゥスのそれとの間には、かなりの隔たりを置く。テレンティウスは規則によく適っており、演劇の技法に秀でようとする者に多くの点において手本とされる¹⁴⁾だろうが、プラウトゥスは読んでおもしろい前者に比べ、動きに富み深刻なところがなく、常に上演が成功していた¹⁵⁾、と。プラウトゥスが否定的評価を受けるのはとりわけ、独白、傍白の不適確さ¹⁶⁾についてである。心中で考えていることを大声で話す過ちをしばしば犯した、あるいは、傍白をいたるところで連発し、耐え難い、と言う。技法のうえではテレンティウス、プラウトゥス、アリストパネスの順に等級が付けられるものの、上演される内容のピアンセアンスへの違背の程度は前出のように同じである。後にニコルが断じた通り¹⁷⁾、演じる内容と演技者、観客の倫理的態度は完全に一致すると見做される。古代ギリシア、ローマ人と当代の庶民の知的レベルは同等か。そういう短絡の余地もある。この距離感はまだで無関係な世界を展望する人のものだ。第2部第1章に言う、フランスの宮廷では悲劇が喜劇より喜ばれ、庶民の間では喜劇や笑劇、卑猥な道化芝居が悲劇より面白いとされている。卑賤の生まれで不道德な感情や話を聞いて育った庶民は笑劇のくだらない滑稽をよいものと受け取るよう仕向けられ、自らの言ったりなしたりすることの似姿を舞台に見て楽しむ。そして第2部第10章の決定的な断罪に行き着く。喜劇が我国で長く低俗どころか卑猥に墮していたのはこれが劇場で悲劇に添えて上演される笑劇、無作法な滑稽劇と化してしまったからである。劇作品の列に加えるにふさわしくない、技巧もなく才能も見られず理に合わず、面白いものといえば淫らな台詞や恥知らずな所作しかないから、碌でなしな破廉恥漢にしか薦められない¹⁸⁾。要するに、『作法』での喜劇の立場は著者が擁護する演劇の枠から排除され、現にある悪弊の責任を問われなければならない当事者である。『試案』のラインに沿った答えとすべきだろう。

以上、『試案』第一の批判、第二の理由に対する態度はいかにも弱腰であった。それを受けての第二の批判、俳優の不道德への反論は反論の体をなさない。舞台上に上る者の不道德に関しては往昔はまさに

そうであったが、今日ではもはやそのようなことはない¹⁹⁾としながら、先に引いたように古代の役者に二種類あったこと、道化劇の後を継いだフランス演劇の墮落を述べる。『作法』は俳優をどう評価するか。基本的には、第4部第1章、登場人物および作者の注意すべき点について、の冒頭、ここに悲劇または喜劇を演じる者のための教示を期待してはならない。本書がかかわるのは劇作家のみであり、俳優ではない²⁰⁾と言う通り、等閑視される。最初に俳優に言及するのは、第1部第4章で、学問や才能に欠けた群小作家と結託した一部俳優が演劇の規則の確立に抵抗したことである。彼らは恥を頬かぶりして技を磨こうとしなかった。しばしば注意散漫で正確に作者の指示に従わず、自分の役だけに打ち込んで、芝居の流れとの関係が分からず、上演に多くの欠陥をもたらす。思い上がりや力不足をよいことに、何もできないくせに達者だと過信している自惚れた無知な者、見事な機械仕掛けと装置を台なしにする不注意な者もいる一方、ヴァルラン、ヴォートレー、モンドリーのような名優やかつてのマレー座の新しい一座などの存在は認められる²¹⁾。しかし、舞台の上での無知、怠慢、自惚れを責めても、日常の倫理的態度を云々する場面がない。著者にとって役者はあくまで演技者として登場し、演技の技量のみを評価の対象と考える。これは作者を指導する者に必要な客観的、冷静な態度なのだろうか。そうではない。著者は眼前の悪弊に直接触れず、彼らの倫理的な等級付を暗示しつつ、敢えて非難の材料を与えないよう努めている。『試案』にあった古代の役者の二分類が第2部第10章に見える。悲劇と喜劇はまったく異種の演劇であり、正業と認められる悲劇俳優、喜劇俳優といわゆる芸人とされる人々は同列に並べられない²²⁾。著者が作品を託すべき役者とははじめから古代の悲劇俳優と重なる演技者である。尤も、そんな俳優が現実にいるかどうかは定かでない。『試案』の反論の続きを読んでみよう。

俳優の団体は墮落した放蕩者の群れと化し、放縦な生活が多くの若者を引き付けた。国王は予防処置として市民権を剥奪し、援助する者は悪徳の手本と関係し、放蕩の不道徳を許したことになった。俳優は正業とされず、教育のない集団では上演がうまくいかず、ますます役者も作品も観客も質が落ちる²³⁾、このめくるめく悪循環。演劇を滅亡の危機にさらしている責任はどこにあるか。第三の批判、上演の欠陥を生んだのが上の二つの原因であり、偶像崇拜にまつわる悪弊が過去に封印されてしまった以上、残るは現にいる俳優の不道徳だけだろう。とりあえず彼らを卑賤な芸人のカテゴリーに組み入れ、純正悲劇俳優の枠を確保する方法はある。しかし、そんなものが実際にいないからこそ問題なのであり、具体的な反論もできない。状況は『作法』でも『試案』でも変わらないのだ。そこでひとつご英断を、というわけだろう。良家の子が演じるにふさわしい作品さえあれば、国家がその後援をしてくれれば、良い(というのはつまり、技量と倫理的態度が、なのか、)俳優が現れるはずだ。どこまでも仮定の話の元をたどるとそこへ着く。眼前の悪循環を放置した場合の責任、これを断ち切る力、双方が共に国家にある。『作法』第1部第1章が国威発揚を標榜するスペクタクル論なもうなずけよう。衣食足りて礼節を知る、式の論理

が著者の想定する俳優予備軍に通用するか、また著者が本気でそんなことを信じていたのかはわからない。名優であることと志操堅固であることとの間にいかなる関係が成立するか、これも別問題だ。ただ、演劇に付きまわっている悪はみな不完全なもの仕業であって、演劇それ自体が悪いのではない、という反論は聞こえてくる。不完全なものはその都度、バックスを戴いた偶像崇拜であったり、儀式の一部を演じる芸人であったり、古代喜劇やそれらの末裔たち、放蕩者の集団であったりする。悪の責任は完全にして善なるものにはない。世俗的な目からは単純なトートロジーでしかないこの文言が当時のキリスト教徒にとってはまったく異なった、重要な意味をもつ。完全にして善なる神が統べるこの世の不幸の原因を探り、神の義を弁じずにおれない切迫した空気に取り囲まれ、パスカルは死んだ²⁴⁾。ドービニャックはこの式に演劇を当て嵌めて見せる。答え、完全にして善なる演劇に悪弊はない。ないはずだ。ないだろう、たぶん。

では、恐らくは彼自身の判断基準となる信仰は舞台でどう扱うべきか。初版原本になかった第4部第6章²⁵⁾を中心に、『試案』と『作法』の「弁神論」を検証してみよう。

II. 演劇のテオディセ

批判に対する反論の形を借りて、『試案』が糾弾する演劇を貶める悪の原因は、一に起源を引きずったままの演技者、二にその演技者に従属した拙劣な作品、そして三にこれらを容認する観客の存在である。とはいえ、当面の批判の最大の矛先が観客に対する悪影響に向けられているのは確かで、これは演技者と作品の改善によって解決可能となるが、改善の成功いかんは大事業を後援する国家、すなわち観客の統轄責任者にかかっている。ニフトリとタマゴの悪循環の最も御し易い相手はどれか、と言うのではない。この世の一部の悪の解消が、こと財貨に関する限り、地上的権力に委ねられるなら¹⁾、その力は善導を受けて行使されなければならない。ここで問題は権力を導く精神のありかたへと展開していく。『作法』第1部第4章で、著者が自らのものとして受けた、演劇の規則に対する旧来の抵抗を語るとき、例に出しているところに従うと、その精神は、国家の統治または教会の秘儀に齎そうとする革新の如く²⁾、あるいはそれらの下にある。このことは、舞台にふさわしい物語の筋を論じる第2部第4章で、言葉を変えて述べられる³⁾。キリスト教を信仰する生活態度の方正さは、身分のある人々に悪徳の例を容認したり、楽しんだりすることを許さない。我々が家庭生活を律する法則は、召し使いたちの手練手管を認めないし、それから身を守る必要もない。しかし、今、国家と宗教と演劇の関係は危うい三角形を描いて壊れかけている。もうとっくに壊れてしまったのか。繰り返すが、国は金を出さない、教会は悪口ごんまい、役者はバカときているこの現状で、とにかくも無関心な国の態度を変えさせるべく、取った作戦は二つの力のバランスを利用することである。リシュリユーの威光を借りて教会の批判に反駁するとき、説得の相手はもはや教会ではなく、国家なのだ。だから『作法』第4部第6章は実に複雑な位置にある。著者は、原義通り、どちらでもない、という意味でニュートラルな立場から、両者の敵対関係を演出し、修復し、見事な媒介者の役割を演じて、演劇の義を弁じる。外見上の四面楚歌は、中心に囲うに足る何かを存在せしめるであろう。

神々の性質、威力、人間がその恩恵から受ける幸福、その怒りから齎されるのを恐れる不幸を見出し、神々の偉大を敬い、その行動をまねさせるため、古代の作者は作品を書いた。その目的から外れたら、宗教制度に背く罪を犯すことになった。偶像崇拜の是非を問うのではない。ただ、舞台上に宗教性を帯びさせるか、否か、だ。次いで語られる若きフランス演劇の蹉跌、挫折、復活。但し、娯楽にすぎず、聖俗混淆の冒流につながる喜劇の、宗教とのリンクは考えない。それでは、喜劇の観客である庶民にモラルを教えるのはいったい何だ。教会で演じられる聖史劇、すなわちキリスト教信者のための演劇作品が説教と平行してそれを行った。当たり前だが、彼の考える良き庶民とは教会へ行く習慣のある良きキリスト教信者である。善良な国民は劇場へ行く、とはまだ言わない。蜜月は早々に終わる。聖人を演じる俳優の自堕落のせいで、教会から追放された演劇は、劇場で節度のある娯楽を提供する一方、学校で教育に奉仕する。

演劇は大人には楽しく、子供にはためになる。そういえば、娯楽と教訓の両立はホラティウスのめざすものだった。自堕落な俳優はひとまず脇へ除けて、伝説や歴史上の英雄と共に、キリスト教的題材の物語は、教会では受け入れられなくとも、劇場では上演可能である。教会はだめでも劇場は良い。劇場の方が教会よりずっと間口が広い。劇場は敷居の低い、誰でも入れる教育機関になりえる。ここで終わると教会不要論に陥りかねない危険を敢えて冒しつつ、著者は条件を提示して行く。絶対に宗教を悪罵しない。秘儀に反論しない。その成立の真実性を云々しない。神の奇跡を説明する時間や知識がないなら、書かない。キリスト教の秘儀に固有の語法を変えて、台詞にはいけない。元々、韻文の作詞法と神学の定める語法は相入れないから、拙劣な詩をつくるか教義に背くかの二者択一である。どちらにしても、作家として、信者として、不実な結果を招くであろう。作家であることが信者であることを排除するなら、この場合、彼は作家の方を断念すべきなのである。教会あつての劇場である。教会は、劇場が世俗の娯楽を提供する場である限りにおいて、存在を許す。越権行為をしないという保留付きの保証が与えられる。(と言うか、著者が勝手に与えてしまっているのだけれど。)これらの条件は、実際には書くことを禁じたようにしか読めないのだが、当章冒頭を思い出してみると容易に理解できる。古代の作家が、崇拜の対象が異なるとはいえ、神々に捧げて書いた傑作こそは恐らく著者の言う難条件に適っているのだろう。精神世界での教会の指導力は十分に尊重され、あまりに断固たる態度が示されるので、並の作家はここで投了、お役御免となる。いつから教会の代弁者に変身したのか知れない著者は、国民の教育機関としての劇場の存在意義を忘れたのか、と疑うなかれ。教会の力はかくの如く強い、このままでは、国家はみすみす教化の場と人材を失う。庶民はまず教会に行き、そして宮廷に行く代わりに劇場に行くのでなければならない。教会に行くことと劇場に行くことが矛盾してはならない。教会と国家の関係は互いを牽制しあい、緊張を孕んで成立するよう仕組まれる。

劇場で作家は説教をしてはいけない。上の条件を受け、次は劇場側に立って演劇=娯楽論を述べる。特別に堅固な信者となるのを諦め、つまり聖職者の代役を務めようなどと自惚れず、演劇の本分は娯楽と

認識すること。誰だって公然と生活を咎められるのは不愉快だろう。そんなことをすれば、庶民は劇場に行かなくなる。教会は教会の、世俗は世俗の方法に従って行動すれば足りる。はっきり線引きしてしまえば良いのだ。楽しみ、感覚に快いことは劇場にあり、教会にはない。たぶん自堕落な俳優の口を借りてする説教は自由思想家と信心深い信者を刺激するだけだ。説教臭さ、あからさまなイデオロギー宣伝を抜いてしまえば、自由思想家から熱心な信者まで、あらゆるジャンルの人々がやって来るだろう。庶民も自由思想家も信者も、皆、劇場では観客と呼ばれる、別の顔をもっている。娯楽は思想信条を越えられるとでも言いたげな口ぶりだ。まるで総員観客化構想である。だから道徳的教訓は一般に認められる範囲に止まって、キリスト教的生活の峻厳な実践を説くに至ってはならない、と念を押される。再び聖俗混淆を戒めるわけだが、それが教会の意向に沿うためであると同じくらい、作家としての技量の見せ所をどう作るか、にかかわっていることは確かだ。コルネイユのポーリーヌ⁴⁾の徳は彼女が弱さ、情念と義務や結婚という世俗の良識、理性とキリスト教の教えの間で引きちぎられ、はじめて悲劇のテーマとなる。自分自身の心情、理性、信仰のどれに従うべきかはあらかじめ決められていなければならない。建前上、当然ながら優先順位は信仰、理性、心情である。殉教劇の難しさは結果として前二者の犠牲のうえに成り立つ信仰の成就を、現に俗世界に生きている観客にむかって提示することにある。カタルシスを求めるあまり、情感に訴える過剰な演技は理性と信仰に対する疑いを助長する。コルネイユの天才をもってしても危険な題材なのだから、避けるのが得策だった。現実的には執筆禁止と言える。だがポーリーヌの恋が信仰に抵触しない場所で語られるなら、まったく別の話であろう。そういう場所では信仰は良識の中に吸収され、外に顔を出すことがない。作品の葛藤は世俗的問題として片付けられる。神にお出まし願うまでもなく、世俗的権威、法律がポーリーヌを罰する。この舞台では法律のみが彼女を処罰する力をもつ。教会が劇場から信仰を奪うのではない。劇場の方で特定の信仰を排除するのである。もうひとりのポーリーヌの結末は剣を握っている手⁵⁾に生殺与奪権があることを示す。キリスト教の教義は学寮に委任し、劇作家は世俗的良識を軸に、かつて「神々の怒りから贖されると恐れられた不幸」と同じ図を描いて、観客をその力に従うよう導く。総員観客化は実は観客総国民化と表裏なのだ。伝説や歴史から取った世俗的物語で宗教を語ってはならない。英雄に神の加護があるか否かは今更問われない。当たり前のことだからである。一点に集中して高揚する意識に水を差すあの世の権威が観客の苦痛と非難の種になる⁶⁾。だとすれば、これもまた両者にとって不利益このうえない。やがて世俗的権威を宗教の検閲にかけることも許されなくなろう。ことここに至っては、悪信心を攻撃する喜劇など論外である。だいたい、喜劇はドービニャックにとって演劇の範疇に入らない。しかも偽信者を演じるとはもってものほか。せつかく建てた相互不介入原則を侵し、無用の刺激を与えてどうするのだ。少なくとも劇場でそれを劇化し、観客に見せるのはごめん被りたい。わたしなら、と著者は約束している、そういうことは絶対にさせない。約束して後援を乞う相手は勿論、国家である。

当初、キリスト教に忠実であるはずの著者の、精神的な支柱は言うまでもなく信仰であると思われた。信

仰の台詞についてという標題にそれを期待してしまうのだ。だが、舞台を動かす力を導くのはキリスト教ではない。宗教は、なるほど丁重なやり方ではあるが、徹底的に彼の舞台から外へ出される。世俗的権威、良識、理性と言ひ換えて、結局辿り着いた先は宗教の対極にある。この章は改訂版に備えて書かれ、自筆原稿のまま残されていた。約束は相手に届いたのか。演劇の無罪は勝ち取られたか。それは不明だ。しかしともかくも、演劇がこの世で果す役割の重要さは主張できた。信仰を語らず、国家に逆らわず、要するにいかなる悪にも加担しない演劇の正当性を弁護する、第4部第6章は標題を欺く、演劇のテオディセなのである。

もうひとりのポーリーヌはどこへ行くか、初版原本の連続する二章を構成していた第5章と第7章に答えがある。ドービニャックは教育的台詞あるいは教訓についてと題された第4部第5章⁷⁾を始めるにあたり、これは詩学における新しい分野で、それぞれに大著を残している諸家にもこれに触れたものは何も見当たらない、と書く。新分野を拓く気概を感じさせる書き出しではある。しかし『試案』と第4部第6章を読んだ後では、その気概は単に劇作術、台詞の構成方法に関する新機軸を打ち出すのとは異なった様相を呈する。まず、教育的台詞、教訓を次のように定義する。共通する真理を包含し、その応用と結果だけが劇行為に適用される格言あるいは一般的な命題をさし、観客に公共生活の規則を教えるのに適切な言辞。すべての教訓調の台詞は冷たく退屈で、観客を賢くするが、興奮はさせないから、感動的でもなく、楽しくもなく、一般に舞台では成功しない、とした上で、劇行為の中にいかにこの教訓を取り込んでいくか、が課題となる。成功が望めないなら止めてしまえば良いものを、わざわざ考察の対象とするには、それなりの訳がある。実際には教訓なしに舞台を成立させることができないのだ。最上位に置く精神的教訓のカテゴリーに宗教、政治、経済、人間生活の金言を入れ、尚かつ祭司、学者、教師の登場は歓迎しない。キリスト教関係者には触れられないが、容易に批判が予想され、当然、除外である。舞台は教会でも学校でもないから、美辞麗句を連ねても、教育や指導にかかりきりになって劇の筋から離れ、動きを止めたら終わりだ。劇場は公共の教育の場、劇作家は観客を教化し、同時に楽しませなければならない。相反する要素を結び付けるために、説教臭い台詞を忌避し、劇行為全体で教訓の本性を描くことが要求される。だから、この章が教訓的台詞の修辞学を教えてくれるのだと思ったら、大変な誤解である。演劇は上演された事件の知識によってのみ教育的であるべき⁸⁾で、極論すると、登場人物に下手な教訓の台詞など言わせてはならない、と言っているのだ。もっと巧妙に、注意深く、見る者に教化の意図を気付かせないように行う。曰く、風紀すなわち我々に善を愛し悪を憎ませる道德生活の行いに関する規則については、間接に諸行為を介入させて教えなければならない⁹⁾、と。

しかし最初に、劇行為を仕組むに十分な強く大胆な教訓¹⁰⁾が必要である。それには共通する真理、公共生活の規則が適当だろう。著者は教訓の内容が問題なのではなく、表現方法が問題なのだ、と言うが、宗教、政治、経済の一般原則が生硬な表現を避けて、しかも観客に意識させずに劇の内部に入り込ま

せられるかは疑問である。それらの普遍的命題は彼が言う共通する真理、公共生活の規則へ昇華、と云えば聞こえが良いが、一定の加工を施されて、舞台上上がる。聖史劇の上演において、俳優個人のモラルと演じられる内容の宗教性の齟齬が指摘された時、著者は誰より表現方法、表現者の影響力の大きさを知っていたはずである。俳優個人のモラルの矯正、表現の質の維持が失敗に終わったからこそ、演劇は教会から追放されたのではなかったか。ここでも内容と表現は密接に結び付いていて、耳に心地よい台詞、目に楽しい動作に加工される時点で、心地よさを演出する相当な強制力が働いていると思って差し支えない。強制力は未だ正体の定かならぬビヤンセアンス、ヴレサンブラン、レゾナブルと言い換えられ、良識、真実、道理を認定する主体は建前上、観客ということになっている。勿論、実際はそうではない。宗教劇の可否を採決するのが教会であるのと同じく、世俗的な教訓を旨とする劇で裁量権を握るのは、観客を代表すると称して彼らを管理統括し、作品を採用するために検閲を行う組織、すなわち国家である。著者はそこそこで、自らの経験から、古典古代劇の傑作がアテナイやローマに固有の習俗を描いて当代の国家が要請する意識とずれた場合、受け入れ難くなるケースを示している。王であるからには、暴君が舞台上で殺されるのはよろしくない。あるいは、主人に忠誠を尽くして吝嗇な老人から金を巻き上げるのはどうかと思う、等々。最低限の遵法精神が基底にあって、世俗のポーリーヌの悩みが悩みとなりうるわけだ。情念に操られた奔放さは既婚女性の取るべき態度ではない。そのことを彼女はよく理解している。結婚や結婚の約束が行動を制限するとしても、制度自体を疑い、なぜ、と問うてはならない。公共生活の規則を犯す者は公共生活の場から排除される。隠遁と呼ばれようが死と呼ばれようが大差ない処罰が待っている。その固有の道理、真理、良識を教え、啓蒙し、遵守させるために、国家は演劇を後援するだろう。教訓、教育と言って、とどのつまりは財力の根源となる得体の知れぬ暴力装置を背景とした意識、国家理性の実現にふさわしい概念を盛り込むのだ。後援者の意にかなう教訓はざらついた姿を現すことなく、劇の活力、精彩として機能する¹¹⁾。何のことはない、広告会社が営利目的で顧客の製品販売を促進する広告を作るのと似て、欠陥には目をつぶり、あたかも国家が保証してくれるかのような印象を与えつつ、従ってお仕着せにならざるをえぬ幸福な生活の実現を約束する。消費者は買った後でしか製品の良し悪しが判らないが、別の製品を選べるといふ点でまだ救われる。幸か不幸か、ひとたびこの世に生まれたら、選択の余地はない。

続く第4部第7章¹²⁾はとかく窮屈になりがちな教訓を口当たり良く仕上げ、情感に訴える具体的方法に言及する。観客の警戒心を解くのに気を取られ、嘘、大袈裟、紛らわしい方向へ走ってはいけぬ。登場人物の心の動きの原因が真実であるだけでは十分でなく、万人に共通する感情に従って尤もらしいと思わせることである¹³⁾。また、観客のに適合しない感情に基づく情熱は常に悪趣味に陥り¹⁴⁾、同調を呼ばない。例えば、暴君を殺す謀反が発覚し、捕われた人物の悲しみは同情ではなく、嫌悪感を生む。ギリシア、ラテン喜劇の哀傷的な台詞、嘆きの場面はキリスト教が認めない情熱のために締め出される。以下、多様な技巧によって自然の感情の混乱状態との相似を保つ方法が述べられていく。順序や規則に従

った台詞はあざといという批判に対し、悲しみの特徴を際立たせるにはそれが不可欠で、自然の欠陥、人間の行動の過誤は元の状態に戻されるべきなのだ、と答えている。彼の舞台では、加工された自然が観客の同調を促す力を持った「元の状態」あるいは「自然」である。人が、いつ、どのような状況で泣くのか、感情のコントロールさえ、良識が手綱を引いて教える。訓練を重ねれば、どんな馬も上手に乗りこなすことができるのだろうか。良識と感情の教化が娯楽の扮装をして語る台詞は、耳に甘い、幸せの約束である。

III. 逆襲する古典主義

教会に対しては不可侵、国家には忠誠を誓う『試案』に残された最後の、そして最強の敵は観客と総称される人々である。フランス演劇の発展を妨げる第六の原因、観客の無秩序について、ドービニャックは次のように言う¹⁾、わが国では上演は絶えず若い放蕩者に悩まされている。彼らは無礼を働くためだけにやってきて、いたるところに恐怖を振り撒き、しばしば殺人を犯す。観客が悪いのではない。素行の悪い連中が劇場に来るのだ。なぜか、と問うのに答えて、作品の質が低いから、と。またもや堂々巡りの泥沼に嵌まり込む前に、『作法』を振り返って見よう。

第1部第1章²⁾に登場する観客は娯楽に貪欲で妬み深く、無学であるために道德の一般的準則がまったく意味をなさない。道理にも権威にも不服従な、哲学を疑う卑俗な輩である。しかし、非常に感覚的な彼らは、勸善懲悪の教訓が眼前に展開されるや、それを強く心に焼き付け、忘れることがない。そこで、同第2章で『作法』の意図を述べ、不足している演劇の規則に関する知識が補われれば、彼らはいっそう大きな楽しみを得ると宣言する³⁾。こんな論理に説得されるのはまだほんの少数の一部にすぎない。自分の快樂の原因を分析し、解明しようなどという意志が前述の観客にあるとは思えない。多くは真実らしさのかけらもない作品を称賛して憚らず⁴⁾、理性に従うことを拒む。だが時として、彼らはフランスの習俗に合致しなければ、たとえ古典古代の傑作であっても断固としてこれを拒否し、忌憚のない意見を吐いて学者をやり込める。それと知らずに備わったある種の判断力、感性に忠実に、劇場の実質的な命運を握っている。無知であるが故に結果として悪をなす善良なオルゴン⁵⁾よろしく、啓蒙される可能性は無きにしもあらず、である。常識の人、クレアントの台詞に曰く、正しい信仰を罵倒してはならない。どちらか極端に走らざるをえないなら、偽信心に引っ掛かった方がまだしも罪が軽い。中にはもっと手に負えぬ連中がいる。追従に長け、愚作に媚びること甚だしいくせに、あとでゆっくり嘲笑して楽しむ⁶⁾くらいはお手のものの、自覚をもった墮落の先導者である。しかし、そういう人々を抜きにして演劇が成立すると考える程、ドービニャックは脳天気ではない。観客あつての劇場、劇作家、そして理論家としての自分の存在意義がある。劇作家がそうであるように、彼もまた観客の気に入るために仕事をする⁷⁾にやぶさかでない。その目はいつも観客の方に向いているのであって、教会の領分から締め出された者を收容し、教化教育と引き換えに国家に後援を求める時も、娯楽の提供を条件にしてでなければ、何も始めることができなかつたのである。彼の観客は批判に腐心する教会の論客、規則に抵抗する旧弊な批評家、劇作家、役者、あるいは頑固なアリストテレス学者、それ以上に平土間の、大多数を占める一般人なのだ。上演におい

ては、集中力の持続しない彼らの意識を乱すな、いたずらに彼らの現実に踏み込むな⁸⁾、と戒め、以降、阻害要因を避け、作品世界を保持する手法を詳細に論じていく。第2部第1章に再び現れる観客は、いくばくか国家の意志の検閲を受けながらも、圧倒的な力を付与された存在として描かれる。主題が観客の慣習や感情に合わない、せつかくの劇作家の配慮、粉飾が成功に至らない。たちまち拍手はやみ、そのはっきりしたわけも分からないまま、心に不快の念が生じる。上演を見る観客が変われば、劇作は変わらなければならない⁹⁾。愚者は智者と共に完璧と欠陥を感得する¹⁰⁾からだ。既知の事実の繰り返し、無用の長台詞には退屈し、うんざりする¹¹⁾。彼らが舞台上に視線を注いでいられる許容時間こそが実際に上演時間を決め¹²⁾、事件は見る側の推理能力に合わせ、展開する¹³⁾。さまざまな局面で観客の感受性、想像力を正確に測り、これに応えることが要求される。読者に比べてずっと忍耐に欠け、動きのない議論を嫌い¹⁴⁾、文彩に凝りすぎて一旦理解不能になれば、もうついて行かない¹⁵⁾。ひとつ確かなことは、彼らは芝居を見て心底泣いたり、笑ったりしたいだけなのだ。単純な話ではないか。しかし、娯楽以外の何に対しても無欲なこの人々を理詰めで納得させることは至難のわざと言って良い。劇作家はこれまで、個人的な経験の積み重ねと生来の感覚に頼ってこれら大多数の人々の求めに応じて来たが、時間、能力にはおのずと限界がある。チャンスは少なく、あったとして、度重なる失敗を許す寛容が期待できないとなれば、労力を最低限に押える方策、すなわち喝采の最大公約数である規則が必要になる。極めて感情的な存在と規定されたこれら大多数の観客の嗜好に合わせ、ドービニャックが提示するルールとは、またその最終的な狙いは、いったい何か。

真実らしさを構成する時間、場所、筋の一致を劇作術の中心課題とした時¹⁶⁾、彼の理論を指して後にそう呼ばれることになった、古典主義演劇理論が観客の情動を犠牲にしたと考えるのは誤解であろう。事態はまったく逆である。彼が最も心を砕いたのは、本来受動的であるにもかかわらず、だからこそ無定見な観客をいかに同調させるか、効率的に情動を引き起こすか、であって、真実らしさにかかわる一切がその最低部に属す、基本的な事項にすぎない。これのみを金科玉条にすえて上演ができるとはしていない。アリストテレス学者である彼が『作法』にテオリーを名乗らせず、敢えて一段下のプラティックという位置付けをするのはそのためにちがいない。では実際、傍若無人の観客を舞台上に引き付けるにはどうすればいいのか。第3部第5章¹⁷⁾で、各幕の配分を述べるに際し、注意すべきこととして、事件の緊迫さ、発露される情熱の大きさ、スペクタクルの特異さをあげている。幕毎の新味がなければいけないが、かといって、それによって引き起こされた情動を味わう時間的な余裕がないなら、効果は失われる。目に見、耳に聞いて楽しいこと¹⁸⁾を最優先に、ジャンルによって重点を変える。喜劇は目で見ただけの動きのおかしさ、活気を求めて場数を多めに設定し、悲劇は集中して情熱の発露、心の動揺を聞かせるために多くの台詞を割く¹⁹⁾、などである。ただ、その動揺のうち、最も内密で真意を語り、観客の同調を最も容易に得られそうな独白が大声でする演説に化したら、もうあざとい、興ざめだ²⁰⁾。傍白も同様な扱いを要する²¹⁾。使えば効果的なのは分かっているが、扱いが難しい劇薬である。独白はとぎれとぎれの嘆き、傍白は二行以

下に限られる。同調する登場人物の数もその能力、集中力から限定を受け²²⁾、主要登場人物は、ドービニャックがそこにこそ演劇のすべての力と魅力が存すると言う、最良の衣装、美しい台詞、激しい感情で観客の感覚を充たし²³⁾、我を忘れさせる。次いで、モンドリーの名演を例に、やがて激情に昇り詰める感情の段階的な発展を具体的に記すと²⁴⁾、美しい感情の前では、真実らしささえ時にまったく力が及ばないことを、ロドリグとシメヌによって実証する²⁵⁾。この舞台は焦慮と動揺と悩乱の悪霊の支配する場²⁶⁾である。矛盾した心の動きに駆り立てられ、さまざまな情念にせかされ、極限の決意に高揚する精神が目前にある。度肝を抜く豪華絢爛な舞台装置、魔術を思わせる大規模な機械仕掛けがある²⁷⁾。こうして登場人物と一体化した彼らは、燃え上がる情念に共に身を捧げ、人間の弱さと強さを存分に味わい、眼前に展開する奇跡的な情景に恍惚とし、一時なりと現世の桎梏から解き放たれて茫然自失する。観客に約束されるカタルシスはざっとこんな具合であろう。divertir-divertissementの字義通り、彼らはこの現実から目をそらされ、ありえたかもしれない自分を生き直す。物語は架空でも、そこで起きた情動は現実だからである。同調が危険なのはまさにそのためだが、『作法』の著者はそんなことは百も承知でこれを書いたのである、いまさら言うべきことでもあるまい。感情を作り出す方法を理論的に考え、これを未熟な劇作家に与え、観客の大多数の支持を得ようとした、そのことが重要なのだ。舞台は机上の空論で役者を操る場ではない。観客が自ら感情を消費し、意味付け、再生する場である。あなたがたを楽しませずにはおかない、損はさせない、だから劇場に来なさい、と。この口調は誰かに似ている。貪欲な観客がドービニャックの考える娯楽のかたちに満足するかどうかは分からないが、なんとか説得しようとした努力は認められよう。

現実には抑圧され、疲れ、不満を募らせ、自暴自棄になって暴力に訴えるドービニャックの観客たちは、他のどこでもない、劇場に来れば、「本当の自分」を見い出すことができる。完全無比のスペクタクルの前に、貴族たちが宮廷の壮麗さから味わう喜びに嫉妬しなくなるはずだ²⁸⁾。これが『試案』の結論である。彼は悲惨な群衆への慰めを伝えるマタイやルカの口を借りて²⁹⁾、地上の天国を語る。大多数の人々にとって、来世の天国はあまりに遠い。果てしなく続くと思われる労苦に対する慰めは明日ではなく、今日、彼らに差し出されなければならない。世俗の言葉で感情を誦うドービニャックは演劇の使命をこのささやかな慰めのうちに置く。絶望の代価に咲く花は実を結ぶのであろうか。

おわりに

『フランス演劇再建試案』を通して見る『演劇作法』には、教会、国家、観客の三者を相手に演劇擁護に力を尽くすドービニャックの姿がある。不可侵を誓う教会への反論はそのまま、後援を請う国家への忠誠、そして慰めを必要とする観客への約束に振り替えられる。改革が焦眉と思われたのは、それだけ切迫した危機が実感できたからだろう。書齋の理論を越え、つぶさに現場を見て来た者に特有の熱が今もじゅうぶん保たれている。筆遣いは最善説信奉者、弁論者、そしてまた俗人にキリストの福音を伝える

使徒に似て、やがて防御から反撃に転じる。けれども彼は、楽しい芝居が見たい、ただそれだけのためにこれを書いたのかもしれないのだ。そうであれば、最も扱いが困難で、説得を要し、慰めを求めているのはドービニャック本人ということになる。掲げるプラティックの看板に偽りはなくても、望みが実現可能かどうか。この観客は演劇の理想形を知ってしまった。天才の登場なしに、もはや誰の手にも負えまい。そして、自らに約束した傑作が現れたとき、『作法』は過去の遺物となる。その日、彼の敗北は同時に勝利である。

注

*以下の頁数はすべてオービニャック師、『演劇作法』、戸張智雄訳、注解、1997年、中央大学出版部による。なお、本文中の著者の呼称についてはアベ・ドービニャックの訳を取ってオービニャック師とすべきところだが、多少馴染みのある通称の方を使用した。

はじめに、I.

1)注解、302-307頁

2)作法、3頁

3)作法、8頁

4)マルティン・ルター、『現世の主権について』、吉村善夫訳、1977年、岩波文庫
J-J・ルソー、『社会契約論』、第4部第8章、桑原、前川訳、1977年、岩波文庫
マックス・ヴェーバー、『職業としての政治』、脇圭平訳、1988年、岩波文庫
Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, Presse Universitaire de Lyon, 1986.

5)試案、287頁

6)試案、286頁

7)ヴェーバー、11頁

8)作法、142頁

9)作法、147頁

10)作法、156頁

11)試案、286頁

12)作法、第2部第1章、58頁

13)作法、第1部第8章、43頁

14)作法、第3部第5章、175頁

15)作法、第4部第2章、225頁、第3部第5章、177頁

16)作法、第3部第9章、202頁、第3部第8章、200頁

17)Pierre Nicole, *Traité de la Comédie*, chap.II, pp.42-43, Ed. par Georges Couton, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres, 1961(1675).

18)作法、59 頁、115 頁

19)試案、286 頁

20)作法、213 頁

21)作法、第 1 部第 4 章、18 頁、第 1 部第 8 章、42 頁、第 3 部第 8 章、200-201 頁、第 4 部第 1 章、222 頁、第 4 章第 9 章、282 頁

22)作法、117 頁

23)試案、288 頁

24)1623 年生まれ、1662 年没

25)作法、凡例、252 頁

II.

1)ルター、58 頁

2)作法、17 頁

3)作法、58 頁

4)作法、第 4 部第 6 章、257-258 頁

5)ルター、45 頁

6)拙論、バロックの戦略(V)、『演劇作法』とバロック的戦略、中大仏文研究、1998 年

7)作法、245 頁

8)作法、249 頁

9)同上

10)作法、249 頁

11)同上

12)作法、260-261 頁

13)作法、262 頁

14)作法、264 頁

III.

1)試案、290 頁

2)作法、3 頁

3)作法、11 頁

4)作法、第 1 部第 4 章、17 頁

5)モリエール、『タルチュフ』、第 5 幕第 2 景、89 頁、鈴木力衛訳、1984 年、岩波文庫

6)作法、第 1 部第 5 章、23 頁

7)作法、第 1 部第 6 章、29 頁

- 8)作法、第1部第6章、30頁
- 9)作法、57頁
- 10)作法、59頁
- 11)作法、第2部第6章、89頁
- 12)作法、第2部第7章、90頁
- 13)作法、第2部第8章、第9章
- 14)作法、第4部第4章、243頁
- 15)作法、第4部第8章、275頁
- 16)作法、第2部第2章、60頁
- 17)作法、第3部第5章、182頁
- 18)作法、第3部第5章、183頁
- 19)作法、第3部第7章、195頁
- 20)作法、第3部第8章、200頁
- 21)作法、第3部第9章、203頁
- 22)作法、第4部第1章、217頁
- 23)作法、第4部第1章、220頁
- 24)作法、第4部第1章、222頁
- 25)作法、第4部第2章、225頁
- 26)作法、第4部第4章、239-240頁
- 27)作法、第4部第9章、277頁
- 28)試案、293頁
- 29)『新約聖書』、共同訳、全注、マタイオス、第5章第1節-第12節、11頁、ルカス、第6章第20節-第25節、191-192頁、1978年、講談社学術文庫